

LA MÚSICA EN UMBRAL: LA MELODÍA ROTA

THE MUSIC IN UMBRAL: THE BROKEN MELODY

María del Pilar Couceiro
Universidad Complutense. Madrid

ABSTRACT

Analysis about presence of music in the texts of Francisco Umbral, matter that primarily, was not a interest motive for him, because, for an own confession, did not understand it, despite continuously he attends to topics and descriptions related to musical phenomenon.

Keywords: Music, musicians, sings, piano, broken melody.

RESUMEN

Análisis acerca de la presencia de la música en los textos de Francisco Umbral, materia que, en principio, no suponía motivo de interés para él porque, según propia confesión, no la entendía, aunque de manera reiterada acude a temas y descripciones relacionados con el fenómeno musical.

Palabras-clave: Música. Músicos. Canto. Piano. Melodía rota.

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2017.

Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2017.

Cómo citar: Couceiro, María del Pilar: «La música en Umbral: la melodía rota», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 1 (2017): 147-162.
DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.m1>

INTRODUCCIÓN

No es la primera vez que, al enfrentarme a alguno de los motivos que aparecen de manera recurrente en la obra de Francisco Umbral, inicio mis palabras aludiendo a Miguel de Unamuno, lo que puede parecer paradójico porque es mucha la distancia prosística entre los dos autores, y ya no digamos el estilo, pero hay varios planteamientos que, sorprendentemente, se repiten. En el caso que nos ocupa, se trata nada menos que de la visión de ambos ante la música y los dos reiteran el fastidio, el aburrimiento y la indiferencia que ésta les produce (Couceiro, 2012: 305).

La indiferencia musical de Unamuno podría tener una cierta explicación, ya que, a su llegada a Madrid, en 1880, lo más llamativo de la melomanía del momento estaba focalizado alrededor del Teatro Apolo, en el que imperaba la Zarzuela y el Género Chico, que -al margen de sus valores- eran por entonces, y según el propio Unamuno, manifestaciones al servicio, de una sociedad frívola, superficial e inculta. Pero también existía el Real, y del mismo modo, don Miguel sentía verdadera aprensión hacia la llamada «música culta»: «No conocía yo al hombre Verdi, ¡qué hombre! En cuanto al músico... la música es para mí, tal vez desgraciadamente, un mundo casi cerrado» (Unamuno, 1991: 244). Y es que, en la mejor esencia tridentina, don Miguel temía el *adormecimiento* del pensar y del sentido crítico que él pensaba que producía la música, al estar instalada principalmente en el placer sensorial y en la belleza:

... la partícula emocional, que sin duda alguna contiene la sensación de la música, constantemente está sometida a tácticas destructivas y también a la ridiculización. Autores, a los que importa más comprobar la decadencia de la cultura que ayudar a que ésta perdure y florezca, siempre chocan con lo emocional [...] También se les presenta a los hipersensibles como un obstáculo la parte emocional de la sensación de la música. [...] Si sucede por deleite en la belleza física del sonido, por recepción espontánea, consciente o intelectual, es igual: el primer ataque es para lo emocional. Y llega hasta tal extremo que los músicos «intelectuales» siempre están dispuestos a poner a un nivel más bajo a los colegas emocionales por falta de confianza en ellos (Silbermann, 1962: 103-104).

El escritor madrileño, en cierto modo, parece temer este mismo adormecimiento, como en repetidas ocasiones explica. A pesar de tantos párrafos de su escritura aparentemente irreales, es como si el lenguaje musical le resultara demasiado abstracto como para dejarse llevar por una fluidez textual. Ello lo hace defenderse de la mejor manera tradicional, el ataque. Y no hay peor ataque que el ninguneo, pero, como intentaré mostrar

en estas páginas, la jugada se le vuelve en contra y esa melodía negada se rompe en su propia negación. Ante la música, el cultísimo Umbral se manifiesta como un total indiferente, a años-luz del interés propio:

tocarán *El sombrero de tres picos*, de Falla, me parece, que ya lo oía yo con mi madre, en los conciertos provincianos, siendo adolescente, y siempre me pareció que no tenía nada que ver conmigo. (Umbral, 1999: 25).

A esa indiferencia se irán uniendo distintos matices sensoriales como el desprecio, el rencor, el sarcasmo o, al servicio de la literatura, la utilización retórica. Pero del párrafo anterior emerge uno de sus monstruos sagrados, su madre, que tal como él la describe, debía ser una buena aficionada que, desde luego, y pese a sus esfuerzos, no consiguió legar a su hijo esa característica. Umbral declara que asistía a conciertos «sin hacerme nunca una educación musical porque todo me sonaba lo mismo» (Umbral, 1882: 67), en línea con Napoleón, quien calificaba la música como «el menos molesto de los ruidos». Umbral reitera y reitera, a lo largo de su fecunda obra, su incapacidad musical, esa melodía rota que, no obstante, le sirve, tras el oportuno buceo informativo, como uno más de sus infinitos recursos literarios:

el novelista asegura haber desarrollado la disciplina o sensibilidad de oído que le permita disfrutar de la mañana como un recital. Se trata de un solo, panteísta y de carácter sinestésico, que en sonido y palabras, luces y colores, se entreveran en la prosa: un par de páginas en las que compara la mañana con las distintas partes de un concierto. (Blanco, 2014: 445).

Pero gracias a esa constante memoria de sí mismo, de su experiencia concertística provinciana se desprenden pasajes muy veristas de lo que significaba el mundo sonoro, en los años de su infancia y juventud, en una España cuya cultura musical, a partir del siglo XVI, apenas existía para el gran público sino sólo para aquellos privilegiados que podían permitirse el lujo de poseer en su casa algún buen equipo sonoro de época o viajar a Europa:¹

Todo aquello me recordaba un poco el *Mercado persa* de Rimsky-Korsakoff, que era una cosa que se oía mucho en casa, en los discos de la familia, pues las familias de por entonces se habían quedado, musicalmente, en el descriptivismo brillante

¹ Tras el Decreto *Quo primum tempore* del Papa Pío V en 1570, el retroceso en la evolución musical española fue notable: disminuyeron las publicaciones y la vía profana decayó. La Contrarreforma intentaba borrar de un plumazo toda una andadura que no había comenzado precisamente en vías profanas, sino desde el siglo XII, dentro de la propia Iglesia, en la *Escuela de Notre Dame*. La grandeza musical de los polifonistas españoles del siglo XVI no se recuperará hasta el siglo XX, con Manuel de Falla.

y superficial del ruso, y mi primo, por ejemplo, era un devoto de Sherezade y *El vuelo del moscardón*, ya que la pequeña y la gran burguesía seguían y siguen gustando del naturalismo en todo, de la música descriptiva y del arte realista, aliado, si fuere posible, al exotismo musical del ruso, que también nos bañaba en los conciertos de la orquesta local, cuando acudíamos a alguno de ellos, en solitario o en familia, y donde la exquisitez provinciana entraba en éxtasis con tales verismos y exotismos. (Umbral, 2001a: 31)

Éxtasis. El propio Umbral se refiere a la música como «sedación natural» (Umbral, 1999: 288). Las modernas corrientes de la psicología investigan cómo ciertos tipos de música pueden producir una sensación auditiva de tal intensidad que en el oyente impresionable llegaría a desembocar en turbadoras sensaciones físicas, sin obviar incluso reacciones anatómicas, como ya desde hace mucho tiempo se verifica desde la endocrinología y la musicoterapia.² Es posible que en Umbral esa relación con la afectividad -y su temor- se desprenda en otras ocasiones hacia nuevos territorios de ¿nostalgia?. Sirva como ejemplo la tercera de sus *Memorias eróticas* -Alma-. Entre las diecisiete historias de lances carnales que describe, en ésta, y sólo en ésta, junto a la proverbial lujuria se vislumbra un sentimiento amoroso intenso muy verídico, y no sólo por ese suspiro final: «Alma, amor», sino por la trayectoria general del relato/crónica, desde el punto de vista del discurso, que se distancia de los otros dieciséis, como de manera muy sagaz destaca Manso: «Alma [...] es sin lugar a dudas el personaje cuyo recuerdo sigue inalterado e incandescente en la mente de Francisco Umbral» (Manso, 2010: 213):

-¿Y a ti por qué te pusieron Alma? Es bonito, pero raro.
-Verás, en mi familia, en mi raza, hay una tradición musical. Y Alma se llamaba la mujer de Mahler.
-¿De quién?
-De Mahler, el compositor.
-Yo sólo oigo música de madrugada en Bourbon Street, en Diego de León, que es un club de jazz. Echan muy buen jazz, Armstrong y eso, pero ése que dices no me suena.
-Ya te sonará. (Umbral, 1992b: 19)

Porque para ser un antimúsico confeso, lo cierto es que Umbral se refiere a la música utilizándola como *leit motiv* en la mayor parte de sus obras, en muchas ocasiones de manera profusa. Como comparación. Como ejemplo. Como aserto categórico. Como línea de afectividad. Como rescoldo de rencores. Como ironía, a veces teñida de sarcasmo. Como

² Para la incidencia no sólo en la mera estética, sino en las respuestas fisiológicas del fenómeno sonoro, son esclarecedores los estudios de tres investigadores: M. Hassler (1991: 89-98); Hajime Funfui (2001: 448-451); H. Fukui (2005: 381-394).

visión de época. De manera que, a lo largo de sus textos, los comentarios alrededor del entorno musical nunca son *de paso* sino que giran alrededor de su propio ego -por otra parte, como toda su literatura- y por ello ese rencor, ese sarcasmo serían de difícil explicación, si no se tienen en cuenta las emociones propias:

-Chopin es una máquina de coser, me dijo Empédocles con desprecio.
¿Chopin era una máquina de coser? Me fascinaba la frase, por lo que tenía de avanzada, pero no veía yo cómo Chopin pudiera ser una máquina de coser, porque mi cultura musical era mala aun entonces, en que me sentía obligado a interesarme por todo y a entender de todo. (Umbral, 2001a: 61).

Pero el escritor sí es consciente de que, al margen de sus sensaciones u opiniones, la cultura musical supone una pátina de prestigio: «La música me parece una egregia pérdida de tiempo» (Umbral, 1999: 261) -repárese en el adjetivo escogido, *egregia*-. Por ello lee, se informa y se documenta acerca del mundo de la música, lo que le permite incluso lanzar «plumas amarillas» que sólo el iniciado es capaz de interpretar: «Santa Isabel es un violín negro o el ataúd lustroso de una infanta que no ha muerto» (Umbral, 1999: 14). Únicamente un buen melómano está en condiciones de captar que el autor está aludiendo, muy sutilmente, a la *Pavana para una infanta difunta* de Maurice Ravel. O en *Los males sagrados*, donde el fallecimiento de la madre se describe como «el minué de la muerte», lo que inmediatamente remite a la medievalísima *Danza de la Muerte* como referente literario (volverá a relacionar el minué con *La Muerte* en la columna del mismo título, publicada en 1995: «nadie sabe todo lo que puede caber en un minué»).

Si tenemos en cuenta las abundantes, reiteradas menciones a la música que ocupan tantas páginas dentro de la obra de Francisco Umbral, cuesta creer que esa indiferencia proclamada no sea sino un subterfugio más de estilo, con vistas a lo prestigioso del motivo, porque hay rasgos poéticos que hacen difícil oscurecer la admiración:

La música va poniendo orden en las cosas: es lo que tiene. La música es una mujer ordenada que va armonizando el mundo, ya que no explicándolo. Aquella música de la visita era una onda de simetría (Umbral, 1980: 60)

Si el fragmento precedente establece conceptos matemáticos, el que sigue parece rozar vías espirituales:

Francesillo advierte ahora que todo el rato ha estado oyendo un vago canto religioso, una brisa de música de órgano, unas voces femeninas e irreales que

cantan, como descendidas del cielo. [...] el *Te Deum* es una catedral de música, una catedral que asciende y asciende en el cielo que su propia ascensión va creando, una catedral levitante (Umbral, 1992a: 22; 39).

Al intentar afirmarse en su indiferencia hacia lo musical, Umbral añade una especie de suficiencia ante el realce de esa condición propia. Frente a la nutrida presencia de música y músicos en la mayoría de sus novelas, en sus dilatadas conversaciones con Eduardo Martínez Rico, sólo menciona -de pasada- a tres artistas, Yehudi Menuhin, Raphael y también a Joan Manuel Serrat, que en este caso le sirve para uno de sus manotazos discursivos:

(Umbral) El intelecto no canta, dice Antonio Machado. Y no digamos cuando lo canta el Serrat y otros. Una vez me trajo un amigo un regalo muy contento, y era un disco de Serrat cantando poemas de Miguel Hernández. Yo le decía que eso era una mierda, que lo que había que hacer era leer a Miguel Hernández. Pero cantado por Serrat, a mí no me interesa. (Martínez Rico, 2001: 113).

En aras de esa indiferencia proclamada, ni siquiera evita, desde una pose cínica, el aspecto pragmático del beneficio posible:

Lo más valioso que tenía en el ático era el violín de Natanael, uno de sus violines, pero como a mí la música no me dice nada, un día lo llevé al Rastro y lo vendí. (Umbral, 2005: 4).

Incluso en su unánimemente catalogado como su libro más lírico, el comentario se distancia de ese lirismo para focalizar su desinterés. El realce del sentido del olfato frente a la negación del sentido del oído:

La música no huele. Por eso, quizá, no me dice nada (Umbral, 2007: 75).

Y para reafirmarlo, acude a la *auctoritas*, de la mano de uno de los Grandes:

Más amo a un árbol que a un hombre, escribió Beethoven. (Yo, que no entiendo de música, esta frase es lo único que entiendo de Beethoven). (Umbral, 2007: 40).

Sin embargo, como comenté más arriba, también puede valerse del motivo a la hora de expresar la más profunda afectividad:

El pelo era música, y ahora salen del peine largos hilos de cabellos dejando en el aire un arpa deshinchada. [...] o aquella melena rubia que tenías, que tenía, ya no

tu pelo partido y oscuro, sino un derramamiento de oro y música, (Umbral, 2007: 23; 119).

Y también para las -escasas- admiraciones hacia quienes *le caen bien*, en este caso, en un párrafo de exaltación hacia José Hierro:

Pasada la grandiosidad pueril de la vida, enriquece su obra con la grandiosidad de la música y, en rebaño de grandiosidades, sitúa el éxtasis en Nueva York, entre el mar y la vertical habitada de aquella ciudad. Bach y los más grandes le asisten en este peregrinaje solitario por las ojivas profundas de la música. Ha encontrado en ella el advenimiento de un cielo que es humano, que es divino, que no es humano ni divino, que es suyo y le aureola. (Umbral, 2005: 31).

A pesar de ello, siempre aparece alguna cláusula explicativa en contradicción:

Lorca es muy receptivo para la música, para la poesía, para la pintura, para el teatro, para la recitación... Luego Lorca es voluble. (Umbral, 1968: 85)

La invectiva político-social, teñida de rencor, se hace patente. Muchas veces Umbral comenta, califica o simplemente, menciona en sentido despreciativo las manifestaciones musicales del Régimen franquista:

El himno nacional, que había tocado la orquesta a la llegada del Generalísimo, vuelve a sonar ahora, todos en pie, subiendo desde el foso como desde la bodega misma del gran navío del teatro. Sólo el himno nacional. El himno nacional contra el *Cara al sol* de hace unos días en el fusilamiento del «Ausente». El himno nacional borrando el himno falangista como el viento terral borra el viento garbí o el solano, o a la inversa. Se llega a pensar que Franco ha organizado esta función sólo para que le toquen el himno (Umbral, 1992a: 119).

En esa línea, al referirse a figuras del franquismo o de la Falange, el apunte musical le sirve para enmarcar un nombre concreto cuya vertiente musicológica no parecería en principio oportuna:

En *Arriba* escribían los grandes nombres de la Falange, García Escudero, el padre Sopena, que era un cura falangista que vivía para la música y hacía crítica musical en el periódico. (Umbral, 2005: 20).

Y no se priva del sarcasmo, en un envenenado *elogio*:

están echando muy buena música todo el rato. Debía morirse un jefe de Estado cada semana. Debiera morirse Franco todas las semanas. Serán fascistas, pero para la música tienen gusto. (Umbral, 1990: 5).

Es frecuente, sobre todo en las primeras obras, la invectiva contra el provincianismo, desde la visión musical de la sociedad del momento, aunque ese ataque nunca lo abandona del todo:

Esta burguesía provinciana se reconoce en la música de Arrieta, pretenciosa y nacional, de modo que aplauden a cada poco, se aplauden a sí mismos (Umbral, 1992a: 118).

La constante alusión a su propia ignorancia musical, que indefectiblemente va mostrando más como argucia que como auténtica (como explicaré más adelante) sitúa a los grandes nombres en el comentario despectivo:

dio un salto hacia el televisor y puso la música, bajita, la Misa Solemne de no sé quién, dijo mientras se me acoplaba, yo de música no entiendo [...] Pinochet nos miró con sus gafas negras a todos los españoles, aureolado por la música de Bach, Mozart o quien coños fuese (Umbral, 1990: 5).

Y en esta línea, es en la vía de la ironía o el sarcasmo donde el autor parece sentirse más a sus anchas. El comentario iconoclasta:

Pies de pianista, sí, porque también los pianistas tienen pies y los usan y la música es una cosa que funciona a pedal, como el ciclismo, lo cual ya debiera hacernos sospechar de Juan Sebastián Bach. (Umbral, 2007: 79).

Una imagen costumbrista es capaz de reunir, en un breve párrafo, tres sustantivos de significado negativo: *guerra, dolor, putas*:

La guerra hacía su camino por España y luego cantaban okal por la radio, okal es el remedio del dolor, y todas las putas lo coreaban (Umbral, 1980: 14)

Incluso cuando parece iniciar un rasgo positivo, llega a deslizarse hacia lo grotesco:

si alguien, para describir el rumor del agua en un relato, dice que suena como la música de Debussy, está haciendo *kitsch*, pastiche literario (Umbral, 1978: 77)

El maridaje Iglesia-Estado también tiene su paralelo musical:

Francesillo y la Emilia se están tomando un descanso, beben vino, oyen la radio, ayayayay no te mires en el río, suenan músicas entre religiosas y militares, todo el día suenan músicas entre religiosas y militares en la ciudad (Umbral, 1992a: 39).

Para indicar desde una palabra muy escogida *-delusiva-* lo engañoso del discurso, rebaja inmediatamente y por contraste el nivel léxico (mucho tomate), y recurre a una comparación de carácter bélico:

la señorita delusiva le parece que debajo de tanta palabra hay mucho tomate y se refugia en su piano como en una barricada de música. «En cuanto termine, me pongo a tocar...» (Umbral, 1992a: 96).

Umbral, naturalmente, reniega de la ópera y sus cultivadores, eso sí, al paio de la noticia de moda en el momento, a la que alude sabiendo que todos pueden reconocerla, pero desguazando su fama de un hachazo causal: «Los tres tenores que hoy están muy de moda, Pavarotti, Carreras y Domingo, me interesan poco por lo operísticos que son y por los gritos que pegan» (Umbral, 1999: 149). Para él, el fenómeno operístico se da de bruces contra el enaltecimiento de la palabra:

Prefiero la música verbal de Valle a todas las músicas que nacen de los fosos marchitos de las orquestas. [...] La ópera siempre me ha parecido un género absurdo, ni siquiera híbrido porque nunca llegan a hibridarse los diálogos y la música, que van cada cosa por su lado. (Umbral, 1999: 53).

Los anteriores ejemplos me parecen suficientemente representativos de la presencia de la música en el autor. Por ello, y ahondando en lo que ya iniciaba más arriba, pienso que, frente a la indiferencia proclamada, la música para Umbral representaba mucho más de lo que él mismo hubiera deseado. La indiferencia es eso, *indiferencia*, y, por tanto, desinterés. No hay desinterés en el Umbral antimúsico sino, posiblemente, impotencia ante un fenómeno del que no conseguía para sí mismo la riqueza emotiva que vislumbraba en otros, una melodía rota que se le resiste. Se trata de un *quiero y no puedo...* que sí querría si pudiera. La música, hermana de la poesía, su gran fracaso, su inmensa frustración vital:

Umbral, poeta deseante, cuya frustración se filtra en frases y asertos posiblemente intencionados, o quizá otras veces, camuflados en el *lapsus linguae*, pero motivo de evidente alerta para él como autor, como creador de un lenguaje a veces híbrido, a fuerza de estilismos perseguidos: «tengo a bien que los memoriones

me digan que no he fallado -en la medida- un solo verso, pues ya sé que en la poesía los he fallado todos». (Couceiro, 2015: 314)

Quizá por ello, si al inicio veíamos cómo la veta afectiva se manifiesta en sus emociones íntimas -su madre, su hijo, Alma- también reserva para la música una serie de imágenes que rondan sus rincones de lo íntimo. Cercanas muerte, tristeza y música:

La muerte, como la música, como el mar, como las golondrinas, como cualquier otra cosa, no hace sino poner en marcha sus facultades poéticas e irónicas. (Umbral, 1978: 112)

los conciertos que me van matando poco a poco. Un *allegro* más y me muero de tristeza. (Umbral, 2001b: 207)

En este sentido, ante un párrafo como el que sigue, resulta difícil tomar en serio ese constante *ritornello* acerca de su desinterés musical:

puse para mí solo un poco de Sinatra, un poco de jazz, un poco de Gershwin, un poco de Cole Porter. Y hasta John Cage y Erik Satie. Música mala y pobre, en fin, pero música que me da cuerda al corazón (Umbral, 1999: 169)

En la última década de su vida, Umbral recupera el formato *Diario* para plasmar, en mi opinión, su mejor prosa. Para circunscribirme a una sola obra, me detengo en algunas de las muy abundantes menciones musicales que aparecen en su *Diario político y sentimental*, publicado en 1999.

La primera alusión narra un acto social de envergadura en aquella época. Tras bastantes años con las obras estancadas, el domingo 12 de octubre de 1998 tuvo lugar la inauguración del Teatro Real de Madrid, recuperado para la ópera, como en sus orígenes.³ Umbral refleja el hecho a espaldas de la música y en clave de revista de cotilleo:

inauguración del Teatro Real, al fin restaurado, con asistencia de los reyes, un público de gala y el buen pueblo de Madrid en la calle, acantonado para verlo todo, que marujean a los famosos con su cheli característico y siempre renovado (Umbral, 1999: 39)

³ Fue inaugurado por Isabel II en 1850, y se mantuvo de forma ininterrumpida como teatro de ópera hasta 1925, por problemas estructurales en el edificio. Volvió a abrir sus puertas en 1966 como sala de conciertos sinfónicos. En 1997 se remodeló, convirtiéndose de nuevo en coliseo operístico.

Pero enseguida, tras la mención de algunos asistentes famosos (y destacando el cabreo de Plácido Domingo por no formar parte del concierto), retoma su consabida *excusatio* musical:

Luis Alberto de Cuenca y yo nos confesamos mutuamente que a nosotros la música no nos dice nada (Umbral, 1999: 40)

Inmediatamente, aborda el comentario social:

la gran constante de nuestra literatura, y en buena parte de nuestra música, es la lirificación de la miseria [...] Ni siquiera la música es inocente en esto, desde Falla hasta la zarzuela [...] Sólo falta que alguien escriba la ópera de los parados (Umbral, 1999: 41)

Umbral asistirá muchas veces a los estrenos del Teatro Real, lo que certifica sus intereses extramusicales, porque, si no soporta la música, ¿por qué aguantar un mínimo de dos horas de tortura auditiva?

Divinas palabras es en esencia el triunfo del latín sobre la ignorancia, de Roma sobre el paganismo, del rito sobre el instinto. Pero nada de esto nos llega, naturalmente, con el estorbo de una música que interrumpe o abrevia la acción y la palabra (Umbral, 1999: 53)

Y se reitera en el sarcasmo, vistiéndolo de dato erudito:

La ópera sirvió para que Stendhal ligase contesinas en Italia y para que los Hermanos Marx hicieran Una noche en la ópera [...] La ópera incurrió en las minorías estúpidas del XVIII y en la burguesía pretenciosa del XIX (Umbral, 1999: 53).

Cuando vuelve (lo hace con frecuencia) sobre su gran fracaso literario, la poesía, su otra melodía rota, utiliza un símil muy expresivo:

Para el pianista no hay mayor placer -ni una mujer ni una droga- que tocar el piano. Las aguas fluyentes del piano son las aguas fluyentes de la prosa. Si a un pianista no le toleráramos torpezas, tropiezos, dificultades, brusquedades, ¿por qué hemos de tolerárselas a un novelista [...]? (Umbral, 1999: 134)

Plácido Domingo (al que ya mencionaba en la inauguración del Teatro Real), le merece absoluto rechazo:

Domingo, con su cara de panadero y su gestualidad de cantante italiano, a mí no me ha gustado nunca. Eleva mucho la voz, pero eso es como el que levanta piedras [...] En música soy anglosajón, desde Sinatra hasta las baladas vaqueras [...] como diciéndolo todo hacia adentro, [...] en vez de escupir su música a los espectadores, según el estilo de Plácido Domingo (Umbral, 1999: 147-148)

Motivo en el que insiste, al hablar despreciativamente de «los tres tenores»⁴

la voz de un tenor es desproporcionada [...] Bueno, pues los tres salieron a lucir facultades, marcando paquete vocal [...] Tienen facultades boxísticas pero carecen de sensibilidad (Umbral, 1999: 168)

Y así, ejemplos, reiteraciones, símiles, hasta recalar en comentarios sobre el *kitsch*, donde ejemplifica el significado del término con alusiones a Lola Flores y a Raphael (Umbral, 1999: 345). Podría seguir, pero el conjunto de muestras me parece suficientemente determinante. No conozco -creo que nadie- la obra completa de Umbral, pero sí un porcentaje suficientemente amplio que me permitiría extender a muchos de sus libros un análisis similar al que acabo de presentar con *Diario político y sentimental*.

Umbral asistía, pues, a óperas y conciertos, posiblemente por lo que éstos tenían de repercusión social. Conciertos que, en cierta línea con los provincianos de su niñez, representaban *lo prescrito* para la sociedad madrileña del momento: El Real, la Zarzuela, los recitales de los cantautores en boga. No encuentro, por el contrario, ninguna mención, en lo que se refiere a conciertos *cultos*, acerca de músicas medievales o renacentistas, o -en oposición- experimentalismos vanguardistas. Su conocimiento se mueve alrededor de los nombres consabidos, Bach, Beethoven, Chopin, Mozart -con alguna excepción como Eric Satie o John Cage-, nombres que resultan reconocibles al lector, y siempre en la franja comprendida entre el Clasicismo, pasando por los románticos y algún impresionista.

Una investigación ilustrativa -e ingente- sería aquella que pudiera reunir la referencia de los conciertos, recitales o similares a los que Francisco Umbral llegó a asistir a partir de lo que llamaríamos su *vida pública*. Umbral era una invariable presencia en los eventos madrileños (principalmente) y la música se contaba entre ellos de manera constante. Si tenemos en cuenta que el autor raramente *se perdía* actos sociales en los que su presencia destacase, y que sobre todo en la franja de los 80-90. estos actos se prodigaban, dándose la

⁴ Los tenores Luciano Pavarotti, José Carreras y Plácido Domingo protagonizaron, con gran aparato propagandístico, una serie de conciertos entre 1990 y 2000, con un amplio repertorio no sólo operístico sino de musicales de Broadway y canciones y éxitos de la música pop.

circunstancia de la coincidencia de varios en un mismo día y hora, de manera que los habituales iban *a very*, sobre todo, *a ser vistos*, durante unos pocos minutos, para luego dirigirse al siguiente evento social. Creo que las cifras se dispararían. Y desde luego no me imagino cómo soportar durante tantos años esa acumulación de actos musicales siendo indiferente o, lo que es más, sintiéndose profundamente aburrido.

De manera que niego la mayor. Umbral *SÍ* que estaba interesado -y mucho- en el mundo de la música, y más allá de añagazas *posturales*, aunque, como dije más arriba, lo que sí se desprende es una incapacidad empática que lo hace renegar de sí mismo y refugiarse en el recurso del distanciamiento. Él confiesa muchas veces que lo que quería era ser poeta:

Su amada poesía, su «talón de Aquiles», en línea con Cervantes y Unamuno [...] El cultivo exclusivo de la poesía cuya imposibilidad lo instala en la amargura, en el sarcasmo de [una] frase: «Iba para poeta solitario y me he convertido en prosista bien pagado» (Couceiro, 2015).

Por el contrario, nunca dice que quisiera ser músico. Para esta vertiente se instala en la negación, en la incapacidad, pero, tras tantos testimonios de *excusatio non petita*, sí quedan varias cosas claras. En primer lugar, su pátina de información que, no siendo exhaustiva, sí llega a ciertos niveles de conocimiento, suficientes para acceder a un público que, como él, sólo exhibe un barniz de ciertas aficiones musicales en aras del *buen gusto* o la moda del momento. En segundo término, su conocimiento de campo, a partir de eventos sociales a los que nunca vuelve la espalda. Finalmente, esa lejanía que parece instalada en el temor reverencial y que tantas veces se aúna con intimismos y emociones que, sin embargo, pone al servicio de la frase o del discurso, cuando éstos parecen rozarle esa alma que avaramente intenta negar.

Umbral, la música como lo inalcanzable, *la melodía rota*.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Emilio (2014): «De la música sólo se me quedaban las canciones populares: el intertexto musical en el memorialismo umbraliano», en *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento: 443-466.
- Couceiro, María del Pilar (2012): «Prosopaemos», *Los placeres literarios. Francisco Umbral como lector*, Ed. J Ignacio Díez, Madrid, Fundación Francisco Umbral: 79-95.
- Couceiro, María del Pilar (2013): «Textos bíblicos e implicaciones musicales en el teatro bajomedieval y renacentista», *Biblias Hispánicas*, 2, Instituto Orígenes del Español, CILENGUA, San Millán de la Cogolla: 245-258.
- Couceiro, María del Pilar (2014): «Vestigios clásicos en el *Diario político y sentimental*», e: *Francisco Umbral. Memoria(s): entre mentiras y verdades*, Sevilla, Renacimiento: 229-243.
- Couceiro, María del Pilar (2015): «Polisemia y lejanía», en Bénédicte de Buron-Brun (ed.), *Francisco Umbral y la prensa. Verdades y contraverdades del cuarto poder*, Sevilla, Renacimiento: 303-317.
- Fukui, H. (2005): «The effect of music listening on testosterone secretion», *Neurosci*, University of Tübingen, Germany: 10-19.
- Funfui, Hajime (2001): «Music and testosterona. A new Hypothesis for the Origin and Function of Music», en Robert J. Zatorre and Isabelle Peretz, *The Biological Foundations of Music*, Annals of The New York Academy of Sciences, Vol. 950: 448-451.
- Hassler, M. (1991): «Testosterone and musical talent», *Neurosci*, University of Tübingen, Germany: 89-98.
- Manso, Christian (2010): «Mujeres y memoria histórica en Francisco Umbral», en Bénédicte de Buron Brun (ed.), *Memorias eróticas», Mujeres de Umbral*, Université de Pau et des Pays de l'Adour et Editions Utriusque Vasconiae: 207-221.
- Martínez Rico, Eduardo (2001): *Francisco Umbral: vida, obra, pecados. Conversaciones*, Foca, Tres Cantos.
- Silbermann, Alphons (1962): *Estructura social de la música*, Madrid, Taurus.
- Umbral, Francisco (1968): *Lorca poeta maldito*, Madrid, Epulibre.
- Umbral, Francisco (1972): *Los males sagrados*, Titivillus.
- Umbral, Francisco (1978): *Ramón y las vanguardias*, Madrid. Austral.
- Umbral, Francisco (1980): *Los helechos arborescentes*, Barcelona, Argos-Vergara.

- Umbral, Francisco (1982): *Las ánimas del purgatorio*, Barcelona, Narrativa 80.
- Umbral, Francisco (1990): *Y Tierno Galván ascendió a los cielos*, Barcelona, Seix-Barral.
- Umbral, Francisco (1992a): *La leyenda del César visionario*, Madrid, El Mundo.
- Umbral, Francisco (1992b): *Memorias eróticas*, Titivillus, www.lectulandia.com
- Umbral, Francisco (1995): «La muerte», Diario *El Mundo*, (27/04/1995).
- Umbral, Francisco (1999): *Diario político y sentimental*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Umbral, Francisco (2001a): *Las Ninfas*, Barcelona, Bibliotex.
- Umbral, Francisco (2001b): *Un ser de lejanías*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (2005): *Días felices en Argüelles*, Barcelona, Planeta.
- Umbral, Francisco (2007): *Mortal y rosa*, Barcelona, Planeta.



SOBRE LA AUTORA

María del Pilar Couceiro

(Coruña, 1948). Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Composición, Piano y Dirección de Orquesta por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Profesora de Universidad (UCM, UAX). Profesora titular de Conservatorio (RCSMM). Escritora, poetisa y periodista. Su principal línea de investigación filológica, además de los paralelos musicales, gira alrededor de la influencia de la Mitología clásica en la Literatura, con especial dedicación a la Primera Generación Petrarquista y a la obra de Cervantes.

Contact information:

athens-katharos@telefonica.net